

ФРАНЦУЗЬКА АНТИДРАМА: СВОЄРІДНІСТЬ ПОЕТИКИ

У статті йде мова про виникнення і подальший розвиток антидрами у французькій літературі XIX – XX століття, її основні риси, соціальну, філософську та естетичну обумовленість. Розглядається творчість Альфреда Жаррі, засновника течії абсурдизму, сюрреалістичний досвід Гійома Аполлінера та антидраматургія Ежена Йонеско. Аналізується революційний характер і новаторство антидрами у засобах зображення реальності.

Друга половина XX століття ознаменувала виникнення нових мистецьких явищ, які по-своєму визначили культурно-історичне обличчя доби. Серед найбільш оригінальних – французька антидрама, яку презентували Жан Жене, Жан Кокто, Ежен Йонеско, та ін. Створюючи нову літературу, французькі письменники відмовляються від позиції всезнаючого автора, від традиційної психології персонажа, від класичної сюжетної оповіді. Впевненість у відсутності сенсу людського існування, у домінуючій ролі неживих предметів, зображення байдужості та бездіяльності персонажів, виключення самотності людської особистості тісно пов'язані з теорією дегуманізації мистецтва, висунутою модернізмом. Оскільки мистецтво є формою перетворення дійсності автором, в різні історичні епохи форма та зміст художнього твору підпорядковані відповідній парадигмі мислення та світосприйняття митця. Хосе Ортега-і-Гасет, розглядаючи процес еволюції мистецтва в есе "Дегуманізація мистецтва", говорив про те, що заперечення канонів мистецтва попередніх віків є природним процесом.

Сучасні мистецькі тенденції XX століття поривають зі стилем минулого, звертаючись до первісного мистецтва, його наївності і відсутності традиції як такої. Перш за все, нове мистецтво відмовляється зображати реальність, якою її бачить більшість людей. Ортега-і-Гасет ставить під сумнів існування об'єктивної реальності як такої. Для того, щоб стомлене традицією нове мистецтво не повторювало старі парадигми, Ортега-і-Гасет пропонує відійти від зображення предметів і розпочати зображення ідей, тоді мистецтво віднайде свою втрачену суть – не конкурувати з реальністю, а перетворитись в ірреальність. Художник, як і глядач, мають бути максимально дистанційованими від твору, а мистецтво сконцентрованим на собі. Тоді, як наслідок, відбувається втрата патетики в мистецтві, через втрату серйозного ставлення до життя. Звільнившись від пут реального, мистецтво перетворюється на гру, фарс, на глузування над самим собою. Виникає антилітература і її складова – антидрама.

У представлений статті ми ставимо за мету проаналізувати своєрідність поетики французької антидрами, зокрема на прикладі творчості Альфреда Жаррі, Гійома Аполлінера та Ежена Йонеско.

Антидраматургі навмисне руйнували всі норми, за якими будувався драматичний твір, створюючи на сцені атмосферу абсурду, *абстрактний театр. Чисту драму. Анти-тематичний, анти-ідеологічний, анти-реалістично-соціалістичний, анти-філософський, анти-бульварно-психологічний, новий вільний театр. Тобто звільнений, як знаряддя розкопок: єдиний, що здатен бути відвертим, точним і показувати речі, що є очевидними, але прихованими...* [1: 255].

Антидрама має своїх попередників – Альфреда Жаррі та Гійома Аполлінера. Містифікація, зображення світу як нагромодження беззмістовних фактів і подій, що не поєднані між собою логічно, безпричинна жорстокість та насильство, дисоціація, фрагментарність та хаотичність світу як такого, його ворожість і незрозумілість характеризують твори різних течій модернізму кінця XIX століття. Батьком театрального авангарду вважається **Альфред Жаррі** (1873-1907), який п'єсою "Король Убю" (1896) здійснив революцію театрального мистецтва і став у витоках французької антидрами. Він прагнув зламати канони класичної драми, яка панувала на сцені з часів Відродження. Створюючи на сцені алогічні гротескні ситуації, він передавав відчуття абсурдності світу та людського існування в ньому. Звичний спосіб життя обивателя в такому світі влучно формулює Убю: *"Головоріж, убювай, фінанси вибювай, напивайся до смерті – чим не життя для вправного фіскальника, чим не розвага для головного Казначальника!"* [2: 27]. Убю своєю лайкою вказав зі сцени на потворність обмеженого світу буржуа. Альфред Жаррі дав доброго "стусана" суспільству, вивівши на сцену Убю, який став збірним образом тупого, вдоволеного, неймовірно жорстокого та егоїстичного обивателя. Жаррі намагається привчити глядача до думки про те, що хаотичне нагромодження жорстокості, насильства, та позбавлених сенсу фактів і є реальність в якій існує людина. На думку Т.Б. Проскурнікової Жаррі вбачав провідну роль мистецтва в тому, щоб викликати здивування. Ці погляди письменника знайшли відображення в естетиці кубістів, дадаїстів, сюрреалістів, в "Театрі Жорстокості" та "Театрі Абсурду" [3: 6-7].

Реформаторський процес в театрі продовжував **Гійом Аполлінер** (1880-1918), який своєю сюрреалістичною драмою "Груди Тересія" ставить перед глядачем цілком реальну проблему дітонародження, але розвиває її за допомогою абсолютно фантастичної ситуації – жінка перетворюється в чоловіка, а її чоловік натомість народжує дітей; діти, хоча ще немовлята, але вже забезпечені і мають важливі досягнення. Неживі речі в п'єсі оживають, а деякі персонажі замінені ляльками. Аполлінер працював над створенням нової театральної системи, над тотальним театром, який мав на меті руйнування кордонів між сценою та глядачем і максимальне

наближення театру до його витоків – природи. Він втілював у театрі реалізм у новій його якості – надреалістичній.

Аполлінер ввів термін "сюрреалізм" для позначення нового типу художнього мислення, головними принципами якого було вивільнення творчої фантазії письменника, не стримуваної ніякими умовностями і правилами. Причиною і рушійною силою нового художнього мислення, як і його вчитель, Аполлінер називав здивування. Сюрреалізм у тлумаченні письменника означав, що мистецтво не може бути натуралістичним. Драматург, за його власними словами, випускає на волю фантазію, в якій завжди присутній здоровий глузд, іноді настільки новаторський, що це може шокувати та обурювати.

Я хотів відпустити на волю свою фантазію — таким є мій спосіб тлумачення природи — фантазію, в якій часом то більше, то менше меланхолії, лірики або сатири, але завжди, на скільки це в моїх силах, наявний здоровий глузд, іноді настільки новаторський, що може шокувати та обурювати, але сумлінним глядачам він буде зрозумілим [4: 93-99].

Таким чином революція в театрі, яку здійснили Жаррі та Аполлінер, підготувала появу антитеатру другої половини ХХ століття. Французький письменник **Ежен Йонеско** (1909-1994) найяскравіше втілював у своїй творчості ідею відмови від традиційного театру та пошук нових художніх форм, які б найточніше відображали суперечливе та диссонансне існування людини в сучасному світі. Новий театр Йонеско назвав театром боротьби: "Театр абсурду" завжди був театром боротьби – боротьби проти буржуазного театру, який він іноді пародіював, і проти реалістичного театру. Я стверджував і стверджую, що реальність не реалістична; і я критикував і боровся проти реалістичного, соцреалістичного, брехтівського театру. Я казав, що реалізм – це не реальність, що реалізм – це театральна школа, яка певним чином розглядає реальність, так як і романтизм або сюрреалізм" [5: 85]. Ежен Йонеско констатує відчай, який охоплює людину від усвідомлення й відчуття втрачених можливостей. Саме такий безглуздий світ з безглуздими персонажами, які здійснюють безглузді вчинки виникає у ранніх п'єсах драматурга – "Голомозій співакці", "Уроці", "Стільцях", "Жертвах обов'язку", "Амедеї", "Етюди для чотирьох". Зображуючи дійсність, позбавлену сенсу, Йонеско прагне її подолати, він веде постійний пошук дива буття.

Одна з головних причин, чому я пишу – це, мабуть, щоб повернути диво мого дитинства всупереч повсякденню, радість всупереч драмі, свіжість всупереч жорстокості... Всі мої книги, всі мої п'єси – клич, вираження ностальгії, я шукаю скорб, зронений в океані, загублений в трагедії історії. (...) Світ одночасно чудовий і жорстокий, він диво й пекло: ці два протирічливі почуття, ці дві очевидні істини складають фон моїх творів [5: 86].

Отже, естетично антидрама спирається на принциповий розрив з попередньою художньою традицією. Антидрами заперечують раціональне, спираючись на філософію інтуїтивізму Бергсона, психоаналіз Фрейда та екзистенціалізм. Це виявляється у незрозумілих алогічних вчинках персонажів, їх асоціативних репліках, зануренні в підсвідомість, проекції снів та кошмарів. Глядач не співпереживає героям на сцені, тому що він не може їх зрозуміти, і як наслідок – з ними ідентифікуватися; тому він залишається стороннім споглядачем. Антидрама водночас критикує та пародіює класичний театр. Тому такі драматурги як Кокто, Жене, Йонеско, Беккет створюють новий театр, який би зображав реалії ХХ століття з властивими йому проблемами, і був би вільним від умовностей театру класичного.

Для того, щоб зламати театральну умовність, щоб "вигнати зі сцени розум", драматурги свідомо порушували театральні канони. Перш за все було зруйновано три єдності – дії, місця та часу. Персонажі антидрам живуть в обмеженому та ізольованому від усього світу просторі. Але водночас вони знаходяться поза простором, ніде або всюди, у снах, кошмарах, міфах. Поняття часу також деформоване. За допомогою повторів створюється відчуття *deja vu* і циклічності подій. Нарешті, важко визначити в антидрамі дію, оскільки персонажі бездіяльні, на сцені відбувається повторюваність беззмістовних жестів та рухів, яка переходить в автоматизм. Як заведена машина виносить Мадлен чашки з кавою у "Жертвах обов'язку" і Старий та Стара Заставляють помешкання стільцями в "Стільцях". Бездіяльність персонажів доповнюється фрагментарністю та уривчастістю зображення ситуацій. Єдність також порушується циклічністю, замкненістю дії на самій собі. Він та Вона в "Маренні на двох" продовж всієї п'єси сперечаються і, не вирішивши конфлікт, завершують її новими докорами та потураннями. "Голомоза співакка" завершується тими ж словами, що звучали в першій сцені, але тепер з вуст не Смітів, а Мартенів. Для Йонеско будь-який поділ на початок і кінець видається неприродним, оскільки в житті єдиний початок – це народження, а єдиний можливий кінець – це смерть. Драматурги антитеатру шукали іншу композицію, яка б дозволяла обходитися без початку та кінцівки. Вони намагалися зобразити фрагмент життя як воно є.

Антидраматурги нехтують поділом п'єси на акти. Такі антидрами, як "Голомоза співакка", "Урок", "Стільці" Йонеско, або "Служниці" Жене є одноактними. Якщо для класичної драми був важливим логічний і послідовний розвиток сюжету, взаємообумовленість вчинків та слів героя, то в антидрамі проголошується хаотичність, випадковість та беззмістовність подій. В антип'єсах відсутня розв'язка. Проблема, яка постала перед глядачем на початку спектаклю, залишається без вирішення і після того, як опускається завіса. Від відшліфованої, літературної мови класичної драми відрізняється повсякденна, місцями занижена мова антидрами. Мова антидрами розпадається на її складові, які потім хаотично групуються за відсутності смислових та логічних зв'язків. Вона ілюструє дисоціацію смислових зв'язків в процесі комунікації та неможливість взаєморозуміння мовців, що використовують штаповані фрази для підміни думок і почуттів. Діалог дискредитується як форма спілкування. Короткі репліки невідлад, мовні кліше, повтори, еліптичні форми

часто зводяться до нісенітничі, абсурду. Цей ефект посилюється невідповідністю між словами та вчинками персонажів.

В антидрамах відбувається процес руйнування мовної системи на всіх її рівнях – морфологічному, семантичному, граматичному. На відміну від дійових осіб класичної драми, які повинні мати свій характер, свою психологію, дійові особи антидрам позбавлені психології і видаються схематичними характерами, масками, або пародією на людей, клонами. У "Маренні вдвох" Йонеско достатньо назвати дійових осіб Він, Вона та Солдат. "Етюд для чотирьох" Йонеско представляє глядачеві трьох чоловіків та жінку. Дюпон, Дюран та Мартен – найпоширеніші французькі прізвища. Такі прізвища може носити будь яка особа чоловічої статі не залежно від її віку, соціального стану та походження. Безликість персонажів посилена їхнім однаковим вбранням та повторенням однакових реплік. Нереальність персонажів на сцені підкреслюється масками, як в "натуралістичній комедії" "Жак, або покірність". Персонажі антидрам самотні та ніким не зрозумілі, іноді вони самі не можуть пояснити причини своїх вчинків, думок. Вони знаходяться під постійним тиском ззовні – під тиском сім'ї, друзів, суспільства або незрозумілих умовностей – і тому страждають. Вони марно намагаються знайти спільну мову і порозумітися. Існуючи в умовах відчуження, спричинених безликою повсякденністю, ворожістю оточення, страхом перед майбутнім, невпевненістю, вони гублять свою індивідуальність і перетворюються на гвинтик соціальної машини, яка функціонує за законами раціоналізму.

Таким чином, антидрама, як і реалістичне мистецтво, відображала дійсність але художніми засобами, відмінними від реалістичних. Театральний авангард намагався не констатувати факти об'єктивної реальності, а проникати в суть речі і розкривати глибинні шари психіки людини, звертаючись до архетипів. Естетика сну, підсвідомість, фантазії та кошмари займають місце на сцені ХХ століття. Ірраціональність і атмосфера абсурду, які відображені в антип'єсах, ототожнюються з дійсністю, з буттям людини в суспільстві. Абсурд виявляється не тільки стилем письменників антитеатру, але і реальною основою сучасного життя. алогізм є лише однією з форм передачі реальності. Людство відчуло небездоганність світу, відчуло крах ілюзій про ідеальну та логічну, розумну світобудову, як її зображало мистецтво протягом віків, завдяки антитеатру. Життя людини хаотичне, позбавлене сенсу та ірраціональне, саме цю його сторону відображав антитеатр. Тому абсурд є не запереченням реалістичної традиції, а її своєрідним продовженням і доповненням.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Ionesco E. [Notes et contre Notes, Ed. Gallimard, Coll. "Idées", 1966.](#) – 326 p.
2. Jarry Alfred. Ubu Roi ou les Polonais. Hachette Livre, 2007 – 167 p.
3. Проскурникова Т.Б. Французская антидрама (50 – 60-е годы). – М. Высшая школа, 1968. – С. 6-7.
4. Apollinaire Guillaume. L'enchanteur pourrissant. Gallimard, 2003. – 252 p.
5. Проскурникова Т.Б. Театр Франции. Судьбы и образы. Очерки истории французского театра второй половины XX века. – СПб. Алетейя, 2002. – 472 с.
6. Ionesco E. [Notes et contre Notes, Ed. Gallimard, Coll. "Idées", 1966, – p. 141, 255](#)
7. Ionesco Eugene. Théâtre complet. Gallimard, 2002. – 1953 p.
8. Аполлинер Гийом. Театр: Груды Тиресия. Сюрреалистическая драма в двух актах с прологом (1917) // Эстетическая хирургия. – Санкт-Петербург: Симпозиум, 1999. – 560 с.
9. Жарри Альфред. "Убю король" и другие произведения: пьесы, романы, эссе. – Москва: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2002 – 603 с.
10. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ел. ресурс: <http://www.lib.ru>
11. Галич О., Назарець В., Васильев В. Теорія літератури: Підручник. – Київ: Либідь, 2001. – 488 с.

Матеріал надійшов до редакції 19.11.2007 р.

Татура И.В. Французская антидрама. Становление. Эволюция поэтики.

В статье идет речь о зарождении и дальнейшем развитии антидрамы во французской литературе XIX – XX века, ее основных чертах, социальной, философской и эстетической обусловленности. Рассматривается творчество Альфреда Жарри, основоположника течения абсурдизма, сюрреалистический опыт Гийома Аполлинера и антидраматургия Эжена Йонеско. Анализируется революционный характер и новаторство антидрамы в средствах изображения реальности.

Tatura I.V. French Antidrama. Development. Evolution of Poetics.

The article sheds light upon the origin and further development of antidrama in French literature in the 19th – 20th centuries. It examines the basic traits, social, philosophic and aesthetic conditionality of antidrama. The article deals with the works by Alfred Jarry, the founder of absurdism trend, Guillaume Apollinaire's surrealist experiment and Eugene Ionesco's antidramaturgy. Revolutionnary character and novel approach to the means of reality depiction of antidrama are analysed.